

OFICINA PERDIZ: A MEMÓRIA SEM LUGAR

PERDIZ'S GARAGE-THEATRE: MEMORY WITH NO PLACE

Francis Wilker²²

RESUMO: O texto a seguir propõe uma reflexão acerca das relações entre espaço e memória, na perspectiva da preservação do bem cultural, tendo como estudo de caso o Teatro Oficina Perdiz, na cidade de Brasília, objeto de intenso jogo de tensões envolvendo movimento cultural, instituições de defesa do patrimônio (IPHAN, Secretaria de Cultura do Distrito Federal e Ministério Público) e empresas do mercado imobiliário. Para isso, recorre a noção de bem cultural desenvolvida pelo professor emérito da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Ulpiano Meneses, procurando aplicar suas três categorias para discutir a cidade (artefato, campo de forças e representações sociais) na análise do caso envolvendo a Oficina Perdiz e as múltiplas dimensões daquele espaço. Por fim, à luz de autores como Andreas Huyssen, Flávia Brito do Nascimento e José Reginaldo Santos Gonçalves, procura evidenciar como a medida aplicada na resolução do impasse envolvendo essa oficina-teatro parece não salvaguardar os atributos que qualificariam o espaço da oficina como bem cultural, resultando na produção de um espaço sem memória e de uma memória sem lugar.

PALAVRAS-CHAVE: bem cultural; Teatro Oficina do Perdiz; memória; Brasília.

ABSTRACT: The following text is an essay on the relations between urban space and memory. It approaches the particular case of Brasilia based Perdiz's Garage-Theatre under the field of cultural heritage preservation since the place has been the spot of an intense game of interests among artists, producers, governmental offices in charge of Heritage (IPHAN, Secretary of Culture of the Federal District and Public Ministry) and real-estate industry. We apply the notion of cultural goods developed by Emeritus Professor of Faculty of Philosophy and Human Sciences of the University of São Paulo, Ulpiano Meneses in order to analysis Perdiz's Garage-Theatre case and the multiple dimensions of that space. Those dimensions are given by Meneses' categories of artifact, field of forces and social representations which approach the concept of city itself. Finally, following the ideas of Andreas Huyssen, Flávia Brito do Nascimento and José Reginaldo Santos Gonçalves we seek to demonstrate how ineffective the measures taken to solve the case were since they do not retain the primary attributes that would qualify that space as a cultural good. On the contrary, it came out to create a space with no memory and memory with no place.

KEYWORDS: cultural heritage; Perdiz's Garage-theatre; memory; Brasília.

²² Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor de direção teatral do curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará. Diretor artístico do Teatro do Concreto. franciswilker@gmail.com

INTRODUÇÃO

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. [...] Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, **essa parte não tem lugar em Brasília**. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. [...] Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas [...]. (LISPECTOR, 1999, p. 292-294, grifos nossos).

A citação acima, que inspirou o título do presente estudo, foi extraída da crônica “Brasília” da escritora Clarice Lispector após duas visitas a Brasília, a primeira em 1962 e a segunda em 1974. Como podemos notar, a escritora apresenta suas impressões acerca da nova capital e o modo pelo qual o seu projeto urbanístico de orientação modernista afeta sua percepção. Clarice parece atritar a artificialidade da cidade cuidadosamente planejada e calculada àquilo que há de mais horrendo, precário e vacilante da condição humana, “a nossa pior parte”. O texto de Clarice abre espaço para nos lembrar de uma parte das cidades e dos humanos que é marginal, que pode ser feia, e evidencia como essas formas se mostram sem espaço na capital.

Numa cidade inventada, conhecida pela beleza de suas formas, pelo traçado urbanístico milimetricamente calculado, pela assepsia do modernismo em relação ao passado, o Teatro Oficina Perdiz foi, durante muitos anos, o seu contraste, a sua antítese formal. Talvez, como Clarice indica na crônica, exemplo da pior parte: uma arquitetura falida, precária e feia. Um espaço voltado para práticas de trabalho de um torneiro mecânico pobre e, mais adiante, reduto de artistas de teatro que encontravam naquele espaço a possibilidade da diversidade, de estruturar longas temporadas numa cidade com poucos espaços culturais e quase todos com pautas de ocupação com valores elevados. A especificidade potente de um lugar que era, desde a entrada, uma experiência estética diferenciada para o espectador, outro

mundo entre ferragens, entulhos, máquinas, refletores, tecidos coloridos, ação, palavra e encontro. No Teatro Oficina Perdiz era possível começar: lá, nós, do Teatro do Concreto,²³ efetivamente começamos! A sensibilidade da escritora parece ter percebido com feroz rapidez, ao estabelecer de modo poético esses contrastes entre a beleza artificial e o horror a ratos, aquilo que não teria lugar na cidade que viria a se tornar patrimônio da humanidade pela UNESCO em 1987. Ainda que “essa parte” tenha valor cultural, ela não tem lugar em Brasília.

O quê e quem determina o valor cultural de um lugar? Qual o lugar dos espaços vinculados às classes menos favorecidas nos inventários patrimoniais e na política de patrimônio no Brasil? Quais as narrativas que nossos bens tombados constroem e sobre quem elas narram? Essas são algumas questões que tencionam as discussões sobre patrimônio dentro e fora de nosso país. A presente reflexão não pretende oferecer respostas a essas questões, porém, busca oferecer uma contribuição sobre a problemática da preservação de bens culturais, especialmente aqueles vinculados às classes trabalhadoras, que sem ações mais concretas do poder público na sua salvaguarda, ainda que pelo tradicional procedimento do tombamento, acabam por correr o risco de perda, aniquilamento. Além disso, oferece também elementos para problematizar soluções de proteção que parecem destituir o bem de sua função de lugar de memória, diminuindo drasticamente sua capacidade de ressonância na comunidade em que está inserido.

É precisamente gerar uma reflexão sobre o valor e a importância dessas formas de vida – “essa parte que não tem lugar em Brasília” – na perspectiva da noção de bem cultural, o objetivo desse texto. Numa compreensão do bem cultural, conforme proposta pelo pesquisador Ulpiano Meneses que assim o configura:

²³ Coletivo teatral brasiliense criado em 2003, do qual o autor é artista integrante.

O bem cultural tem matrizes no universo dos sentidos, da percepção e da cognição, dos valores, da memória e das identidades, das ideologias, expectativas, mentalidades, etc. Todavia, as representações, para deixarem de ser mero fato mental ou psíquico e integrarem à vida social, precisam passar pelo mundo sensorial, do universo físico: o patrimônio ambiental urbano tem matrizes na dimensão física da cidade, pois é por meio de elementos empíricos do ambiente urbano que os significados são instituídos, criados, circulam, produzem efeitos, reciclam-se e se descartam. Afinal, a corporalidade é a base de nossa condição humana. (MENESES, 2006, p.36).

Para a reflexão aqui proposta tomaremos como estudo de caso a Oficina Perdiz, que será melhor apresentada adiante, espaço bastante distinto na paisagem urbana da capital federal e que foi alvo de um litígio envolvendo o movimento cultural, a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, a representação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no DF, o Ministério Público e duas empresas do setor imobiliário. A escolha do tema se justifica, em parte, por exemplificar concretamente as múltiplas dimensões do bem cultural, conforme proposto acima e, principalmente, as implicações desses valores, representações e vetores, muitas vezes denominados como “imaterial ou intangível”, na relação com os aspectos físicos de determinados bens.

Nessa perspectiva, o exemplo da Oficina Perdiz oferece evidências sobre o modo como o jogo de tensões entre interesses econômicos, políticos e culturais configura uma acirrada disputa no tecido vivo do espaço urbano em que, muitas vezes, a dimensão simbólica, as camadas de memória e história de determinado lugar são negligenciadas na busca de soluções para os impasses.

Diferentes pesquisadores têm se dedicado a refletir sobre temas que articulam memória, história, cidade e patrimônio. Essas reflexões se dão num contexto em que se mostra crescente o movimento de grupos específicos que reivindicam a legitimação de suas memórias que, muitas vezes, não encontram espaço, ou são soterradas nos modos de produção de narrativas institucionais/oficiais, das quais fazem parte as políticas de patrimônio. Para

o pesquisador Andreas Huyssen está configurado um desafio acerca do que seria apontar formas de memória consensual e coletiva: “As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de formas de memória consensual coletiva...” (HUYSSSEN, 2000, p.19). Nessa perspectiva, a noção de bem cultural precisa ser alargada para dar conta da multiplicidade de memórias e valores simbólicos de grupos específicos que constituem as cidades. É nessa complexa teia que o caso do Teatro Oficina Perdiz se apresenta como memória reivindicada pelo movimento cultural do DF, especialmente os artistas de teatro.

Cabe ressaltar ainda que nosso contato com o Teatro Oficina Perdiz não é imparcial; como diretor artístico do grupo brasileiro Teatro do Concreto, fui responsável pela montagem do espetáculo *Diário do Maldito* (2006), uma das últimas montagens a realizar longa temporada na oficina-teatro. É desse encontro que nasce uma profunda admiração e amizade com o velho torneiro mecânico José Perdiz e o desejo de contribuir para não deixar ir ao chão tantas décadas da história do teatro no Distrito Federal.

A seguir, desenvolveremos uma análise detalhada de nosso estudo de caso tendo como principal ferramenta teórica as três categorias propostas por Meneses (2006) para discutir a cidade como objeto de investigação, as suas dimensões de: artefato, campo de forças e representações sociais. Todavia, o exercício a que nos propomos foi o de aplicar essas mesmas categorias a um lugar específico da urbe – o Teatro Oficina Perdiz. Acreditamos que esse enquadramento conceitual pode contribuir para dar o relevo necessário a cada uma dessas dimensões e também evidenciar o conflituoso jogo de relações que pode operar entre elas na disputa pelo espaço urbano.

A OFICINA PERDIZ NA DIMENSÃO DO ARTEFATO

A primeira dimensão proposta por Meneses focaliza a cidade como um artefato; em alguma medida, o autor evidencia a dimensão física do espaço urbano e suas especificidades: “A cidade é coisa feita, fabricada. (...) É a história dos padrões locacionais, das configurações topográficas, dos traçados urbanos e das formas arquitetônicas, dos arranjos espaciais, das estruturas, equipamentos, infinitos objetos” (MENESES, 2006, p. 36).

Em 1969, o torneiro mecânico José Perdiz constrói uma oficina mecânica em uma área entre os blocos “C” e “D”, ambos na quadra SCLRN 708/709 Norte. Segundo Perdiz, teria juntado suas economias e comprado o referido terreno para estabelecer um espaço de trabalho e moradia. Porém, mais tarde, viria a saber que o local se tratava de uma zona de passagem entre um bloco e outro da referida quadra, portanto, área pública. Representante da classe trabalhadora e sem condições para adquirir um novo espaço, seguiu morando e trabalhando nesse endereço. Sob um ponto de vista, sua ocupação do espaço pode ser tomada como uma ilegalidade, o que o coloca ainda mais pertencente “a uma parte nossa que não tem lugar em Brasília”, como na crônica de Lispector. Sob outro ponto de vista, é relevante recordar que os fatos se deram numa época em que os procedimentos de comercialização e demarcação das áreas da capital se mostravam duvidosos, isso somado ao pouco conhecimento jurídico e grau de instrução do senhor Perdiz, o que talvez torne mais complexo o seu julgamento diante do fato de ter ocupado uma área pública.

A oficina consistia numa edificação precária, com dois níveis, térreo e uma espécie de mezanino. Toda a parte superior foi construída em madeira. A parte térrea compreendia uma área de trabalho com um vão de aproximadamente 11,5m que consistia na oficina mecânica propriamente dita, um pequeno escritório e uma cozinha de alvenaria. Uma das entradas do terreno abrigava uma espécie de ferro-velho que ladeava o caminho dos

visitantes até o interior do espaço onde desenvolvia suas atividades laborais e atendimento ao público. No mezanino, o quarto, a sala e o banheiro do Sr. Perdiz, além de um quartinho de depósito. Assim, a oficina abrigava a função de espaço de trabalho e também de moradia do Sr. Perdiz, e como veremos mais tarde, viria a incluir também a função de espaço cultural. De modo geral, uma estrutura com frágeis condições de conservação, telhados comprometidos, presença de entulhos etc.

A OFICINA PERDIZ NA DIMENSÃO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

É no plano das representações sociais que podemos encontrar sentidos que ultrapassam as características mais físicas da cidade (artefato) e também das forças e interesses que operam no seu cotidiano, gerando múltiplas transformações. Meneses vai configurar essa dimensão da seguinte maneira:

No entanto, a cidade não é apenas um artefato socialmente produzido, nesse campo de forças, como numa máquina. As práticas que dão forma e função ao espaço e o instituem como artefato, também lhe dão sentido e inteligibilidade e, por sua vez, alimentam-se, elas próprias, de sentido. Por isso, a cidade é também representação, imagem. A imagem que os habitantes se fazem da cidade ou de fragmentos seus é fundamental para a prática da cidade. (MENESES, 2006, p.36)

É difícil examinar essa dimensão que trata das práticas que envolvem o espaço, dos sentidos gerados por elas e da imagem e representações a ele associados sem abordarmos a trajetória daquele que criou e deu nome ao espaço: José Perdiz. Certamente, a sua própria imagem e história de vida se mostram definidoras de boa parte do sentido e da imagem que o espaço físico da oficina representa para a cidade.

José Perdiz nasceu em 1932 na cidade de Batatais, no estado de São Paulo, e foi criado na interiorana Araguari, em Minas Gerais. Na juventude, viveu em Belo Horizonte, quando se envolveu com o Partido Comunista e, na

década de 1960, se mudou para Brasília, onde construiu boa parte de sua história, que segue sendo escrita do alto de seus 86 anos de idade. Como dito anteriormente, em 1969, o torneiro mecânico construiu uma oficina em uma área na quadra 708/709 Norte. Em 1975, Perdiz autorizou seu sobrinho, Ivan Marques, então aluno de teatro da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, a realizar ensaios e experimentos cênicos no local. A partir dessa experiência, sua oficina gradativamente se transformaria também num espaço cultural.

Nessa perspectiva de olhar para o espaço a partir de suas práticas, a imagem da Oficina Perdiz combina três aspectos diretamente associados às suas funções principais:

- 1) É a casa de um trabalhador, de um homem que carrega as marcas de sua juventude engajada no Partido Comunista e que sonhou com outras perspectivas de distribuição de renda. Um migrante que, como tantos outros, foi trabalhar na nova capital em busca de uma vida melhor, de um futuro prometido sob a égide do modernismo e que ofereceria novas oportunidades de desenvolvimento. Nesse sentido, é a saga de um brasileiro comum na luta por construir seu território de moradia e trabalho. Para Perdiz, “a única coisa que pode nos levar à felicidade mesmo é o trabalho”. (OFICINA, 2006)
- 2) O espaço guarda também a representação de lócus de trabalho, uma oficina dedicada a consertos de carros e de outras necessidades da vida doméstica que exigem uma solda, um torno, um esmeril. Temos ali práticas de trabalho, o saber de quem examina um carro em busca do problema ou de quem repara a panela de pressão de uma vizinha qualquer. São diferentes equipamentos e seus modos de operar, uma cultura do trabalho que envolve o homem e a máquina. Foi a sua técnica que lhe permitiu construir com as próprias mãos a arquibancada que demarcaria sua oficina também como teatro.

- 3) Por fim, o espaço aglutinará ainda a representação ou imagem da prática artística e cultural. Na medida em que a oficina se abre para receber espetáculos teatrais durante a noite, ela inscreve outros usos na vida da cidade e as marcas das experiências vividas ali na percepção dos artistas e espectadores. Não é possível, por exemplo, traçar uma historiografia do teatro no Distrito Federal sem citar a Oficina Perdiz; a sua especificidade se impôs como vetor altamente potente na construção de sentido dessas peças teatrais e na fruição desses espectadores. Um espaço que se constitui como lugar de memória, de afetos, de marcos da cultura de uma jovem cidade.

Esse conjunto de representações e imagens que carregamos da Oficina Perdiz foi produzido a partir das práticas daquele espaço e dos sentidos elas que ajudaram a construir e que ficaram entalhados nas camadas de temporalidades escritas nas tábuas da velha arquibancada, nas paredes de madeira, nas máquinas e em cada parte daquele local.

Sobre essa capacidade do espaço em conter significados e estruturar nossas vivências, o pesquisador e curador espanhol José Miguel Cortés aponta:

[...] a arquitetura, da mesma forma que a linguagem, é uma estrutura que ajuda a construir e organizar nossas experiências; é um discurso que constrói significados e estabelece conteúdos. Os espaços urbanos contam-nos histórias que lemos como se fossem “textos espaciais”, fatos realizados no espaço (CORTÉS, 2008, p.39).

A potência das narrativas e representações desse espaço ganharam as telas do Brasil e de muitos festivais internacionais por meio do documentário *Oficina Perdiz* (2006), de Marcelo Díaz. Além disso, Perdiz e seu espaço foram também personagens de outro documentário, dessa vez, do cineasta Piu Gomes, que abordou a luta de José Perdiz pela continuidade de sua oficina-teatro e também do diretor paulista José Celso Martinez Correa pela

preservação do Teatro Oficina, ambos ameaçados por interesses imobiliários no documentário *Zé(s)* (2010).

Para exemplificar a importância dessa dimensão da prática artística no espaço, embora o objetivo aqui não seja traçar uma historiografia da produção teatral do DF relacionada ao Teatro Oficina Perdiz, focalizaremos três montagens emblemáticas que marcaram fortemente tanto o espaço quanto a história do teatro candango, dada a repercussão de público, mídia e suas inscrições em pesquisas relacionadas a essa história.

Em 1989, o Teatro Oficina Perdiz receberia a montagem brasileira de *Esperando Godot*, texto do dramaturgo Samuel Beckett e encenação de Manguieira Diniz (1954-2009), importante marco na historiografia do teatro candango, conforme aponta o pesquisador Glauber Coradesqui:

[...] no ano de 1989, o encenador Manguieira Diniz já havia devassado um espaço nada convencional para encenar seu ESPERANDO GODOT (1989): uma oficina mecânica. Tamanha foi a potência da intervenção de Manguieira que, não fosse nosso isolamento geográfico, sua obra teria sido inscrita entre os clássicos da encenação brasileira contemporânea. (CORADESQUI, 2012, p.72).

Em 1991, uma nova montagem se destacaria na vida cultural de Brasília. Dessa vez, o encenador Manguieira Diniz, em parceria com Francisco Rocha, faria da Oficina Perdiz um vetor protagonista na construção de sentido para a cena na sua encenação de *Bella Ciao* (1991), do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. A criação estabelecia um rico diálogo com as características específicas daquele lugar: "(...) usamos as dependências da oficina todas, inclusive a rua. Quartos, sacada, quintal, cozinha, banheiro, descarga de vaso, máquinas, escritório, paredes, elevador de levantar carros, portas, escadas, espaço sob arquibancada, etc." (DINIZ, 2004, p. 181).

Nesse sentido, a terceira montagem que abordaremos é a do espetáculo *Diário do Maldito* (2006), do grupo brasileiro Teatro do Concreto, com direção desse autor, contexto no qual nos aproximamos de Perdiz dado o

intenso convívio em razão da rotina de ensaios e seguidas apresentações no espaço. Esse processo de criação e a relação com a especificidade do espaço foram explorados detalhadamente em nossa pesquisa de mestrado, conforme trecho abaixo que caracteriza a oficina:

A procura de um espaço alternativo que não fosse o tradicional palco italiano nos levou, por sugestão de uma amiga, ao Teatro Oficina Perdiz. Um curioso espaço que combinava três outros: casa, teatro e oficina mecânica. Ali, Perdiz realizava seus pequenos consertos em carros e toda sorte de outras demandas que envolviam torno, solda, marcenaria. Era ali também que ele vivia, dormia, fazia suas refeições, criava gatos ou cachorros e mantinha um ferro velho (CARVALHO, 2014, p.201-202).

Diário do Maldito (2006), com uma encenação que também procurou dialogar com toda a gramática específica da Oficina Perdiz, além de novamente atrair grande interesse da mídia e do público pelo espaço, seria o último espetáculo a realizar uma longa temporada no local que, em seguida, passaria por investidas sistemáticas para sua desocupação e derrubada.



Figura 1: Atores do Teatro do Concreto ensaiando na Oficina. (foto de Thiago Sabino)



Figura 2: Cena do espetáculo Diário do Maldito (foto de Thiago Sabino)

A OFICINA PERDIZ NA DIMENSÃO DO CAMPO DE FORÇAS

A discussão dessa dimensão lançará as bases da reflexão sobre o patrimônio no epicentro das tensões que marcam a disputa pelo espaço urbano e, além disso, encaminhará a discussão para a solução encontrada pelo Ministério Público do DF para o Teatro Oficina Perdiz. Segundo Meneses, o campo de forças pode ser caracterizado do seguinte modo: “(...) A expressão é tomada de empréstimo à Física, para ilustrar um espaço definível de tensões, conflitos, de interesses e energias em confronto constante, de natureza territorial econômica, política, social, cultural e assim por diante.” (MENESES, 2006, p. 36).

O caso do Teatro Oficina Perdiz se mostra um exemplo eficiente da noção de campo de forças por permitir emoldurar as diferentes energias e interesses em conflito e como o seu litígio demarca concretamente a paisagem

da cidade e os usos e sentidos de seus espaços, bem como impactam a salvaguarda de memórias relativas a determinado grupo social.

Em 1991, durante a temporada de grande prestígio do espetáculo *Bella Ciao* na oficina, José Perdiz começaria a enfrentar os desafios iniciais para manter seu espaço. Segundo o encenador Mangueira Diniz, naquele período, duas queixas foram registradas em delegacias da cidade alegando o barulho provocado pelo espetáculo: “O barulho de cenas de greve com falatórios e gritos de palavras de ordem, e o de cenas com pancadas em chapas de ferros e movimentação dentro e fora da Oficina como agito do corre-corre da partida, no navio, da Itália para o Brasil, foi motivo de intimação policial”. (DINIZ, 2004, p. 182).

Conforme relembra Diniz, a partir daquele momento, a Oficina seria sistematicamente ameaçada. Em 11 de setembro de 2002, ocasião em que Perdiz estava internado num hospital, tratores e máquinas da Administração de Brasília chegaram a iniciar a derrubada do espaço. Na ocasião, familiares e vizinhos chamaram a imprensa e artistas locais, que fizeram um verdadeiro cordão humano para tentar barrar a sua derrubada. É interessante notar, no documentário do cineasta Marcelo Díaz, como diferentes atores sociais se colocam como “quem conseguiu parar a derrubada da oficina” (OFICINA, 2006); de vizinhos até a Secretária de Cultura da época, todos se colocaram como a voz que conseguiu fazer algo para interromper a demolição. A partir de então, o movimento cultural da cidade, especialmente a classe teatral, passou a se mobilizar em diferentes momentos para tentar proteger o espaço.

Como veremos a seguir, duas entrevistas, que integram o já citado documentário de Marcelo Díaz, ilustram de modo contundente as tensões que envolveram a discussão sobre a oficina, em aspectos como legalidade e ilegalidade no contraponto ao entendimento do Teatro Oficina Perdiz na sua dimensão de bem cultural.

O depoimento de Alfredo Gastal, superintendente do IPHAN na época, reforça a tensão entre valor cultural e o Código de Obras da cidade: “Na medida dos limites do Código de Obras, o IPHAN apoia fortemente o trabalho do Perdiz. Acho que devem haver saídas, estou convencido de que existem saídas para um ícone da cultura que coincide ser o dono de uma oficina”(OFICINA, 2006).

Em outro trecho muito impactante do filme, temos o depoimento do Sr. José da Luz, então Subsecretário de Fiscalização de Atividades Urbanas, que se mostrará visivelmente emocionado ao tratar das questões que envolvem a oficina:

“Nós estamos aqui com uma notificação de 13 de outubro de 2005, a qual estabeleceu um prazo de 15 dias para que o responsável removesse a edificação. Eu aí falo não como subsecretário, mas como morador daquela comunidade, que ela continuasse [a oficina], a atividade cultural alimentada por peça mecânica.” (OFICINA, 2006)

Como podemos identificar a partir dos elementos apresentados, nesse campo de forças desenha-se um nítido conflito envolvendo a legislação sobre o uso e ocupação do solo e demais leis e diretrizes que regem a ocupação urbana da capital. Muitas vezes, o próprio tombamento de Brasília foi argumento para acentuar a impossível estratégia de se tentar legalizar a permanência do Teatro Oficina Perdiz no local. Será a disputa envolvendo o mercado imobiliário um novo vetor de tensionamento a adensar o campo de forças já configurado, como veremos a seguir.

O DECISIVO CONFLITO E SEU DESFECHO

Em 2007, no terreno vizinho ao Teatro Oficina Perdiz, seguiu em ritmo acelerado a construção de um empreendimento imobiliário. As empresas Ipê-Omni Incorporação e Construção LTDA e Cidade Empreendimentos

Imobiliários LTDA tinham adquirido o lote para edificar um prédio de quitinetes. A partir desse momento, o conflito se agravou, afinal, a velha e precária Oficina atrapalhava, em alguma medida, os projetos para o prédio de quitinetes, bem como para a área de passagem ao lado.

Na foto abaixo é possível identificar, do lado esquerdo, a laje do prédio que estava sendo construído em confronto com o telhado da Oficina Perdiz. Uma imagem que parece traduzir as forças em conflito.



Figura 3: Perdiz na entrada da oficina e a laje do prédio ao lado avançando sobre o telhado da oficina. (foto do autor)

Para configurar nosso envolvimento com a luta pela preservação do Teatro Oficina Perdiz, transcrevemos abaixo trechos de uma carta-manifesto²⁴

²⁴ Texto na íntegra encontra-se nos arquivos pessoais do autor e também pode ser encontrado em: <http://blogcriciemcena.blogspot.com.br/2008/04/adeus-teatro-oficina-perdiz.html>.

publicada pelo Teatro do Concreto em abril de 2008 e que foi amplamente divulgada pela internet em busca de apoio ao espaço.

O Teatro Oficina Perdiz, três semanas após ganhar as telas do Fantástico e emocionar tanta gente no quadro Me Leva Brasil, recebe um ultimato para ser demolido. Talvez, nos últimos anos, uma das poucas notícias vindas de Brasília e que tenha dado orgulho a algum brasileiro foi a história desse torneio mecânico, como o nosso presidente, mas um torneio mecânico apaixonado pela cultura e que dividiu o espaço do esmeril e da solda com figurinos, cenários e o ritual diário dos atores. [...] A contundente ameaça ao teatro é fruto dos interesses de uma empresa da construção civil (Ipê-Omni), que ergueu, ao lado do Teatro Oficina, um prédio de quitinetes, e está conseguindo pressionar governo e representantes da Secretaria de Cultura do DF para colocar abaixo 20 anos de história do teatro brasiliense. Segundo o produtor do espaço, Marco Pacheco, a construtora quer finalizar uma marquise que invade a área ocupada por essa oficina teatro, assim, é preciso tirar de circulação mais um teatro no Brasil, por atrapalhar interesses financeiros de um pequeno grupo. O capital financeiro subjuguando o capital cultural, histórico e artístico de uma cidade. O Teatro Oficina Perdiz é uma peculiar oficina mecânica criada em 1969 e que funciona como teatro desde 1988, sendo um dos espaços mais democráticos para os artistas e para a comunidade. O principal argumento da construtora é que a área ocupada é do GDF, e deveria ser uma área de passagem de um bloco para outro. Aqui, cabe ressaltar que quase todas as áreas de passagem da Asa Norte são invadidas por empreendimentos que nada acrescentam à vida cultural do brasiliense, que não tem nenhuma utilidade pública. Vale lembrar ainda que o prédio do INSS incendiado em 2005 não possuía habite-se. Um dos mais nobres resorts da cidade também enfrenta problemas com a área ocupada, além disso, várias outras obras da cidade são irregulares. Qual a diferença entre essas outras edificações e a Oficina Perdiz? Por que a Oficina Perdiz deve desocupar uma área pública para ser ocupada por esses empresários? Quem é beneficiado com isso? A resposta é simples: em Brasília ganha quem tem dinheiro e influência política. Será que nós, cidadãos e artistas, concordamos com isso? [...] É triste perceber que a marca que esse governo está imprimindo na cultura do DF é a marca da agressão aos foliões durante o carnaval, da destruição de obras de arte na W3 Sul que homenageavam poetas e, agora, a da eminente demolição do Teatro Oficina Perdiz. Cada vez mais, fica clara a ideia de fazer de Brasília uma cidade asséptica. Brasília não é do povo, como o céu é do avião. (CRI-CRI, 2008, on-line)

Face ao conflito envolvendo a permanência ou a derrubada do Teatro Oficina do Perdiz, conforme exposto anteriormente, coube ao Ministério Público do Distrito Federal por meio da Promotoria de Defesa do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural, sob a responsabilidade do Promotor de

Justiça Roberto Carlos Batista, a tentativa de mediar uma resolução para o caso.

Na audiência realizada no Ministério Público em 30 de setembro de 2008, reuniram-se treze pessoas, além da equipe daquele órgão, para examinar o caso na busca de uma solução: eram os advogados de Perdiz e das empresas, o senhor José Perdiz, representantes das empresas Ipê-Omni e Cidade Empreendimentos, a chefe do setor jurídico, uma arquiteta e o Diretor do Departamento de Patrimônio da Secretaria de Cultura do DF, o Superintendente da 15^a Superintendência do IPHAN e dois artistas.

Na ocasião, os representantes das empresas do ramo imobiliário apresentaram uma via original do contrato de compra e venda de um imóvel situado na Asa Norte que seria destinado ao senhor Perdiz a partir da assinatura do termo de Ajustamento de Conduta que previa a sua saída da área ocupada desde 1969. Os representantes da Secretaria de Cultura passaram a apresentar propostas relativas ao projeto de edificação do novo espaço para abrigar Perdiz e suas atividades. O Superintendente do IPHAN, conforme consta em ata “mostrou seu pleno posicionamento de preservação do espaço e das atividades do “Teatro-Oficina”, por sua expressão cultural”. Discutiu-se, ainda, acerca da perpetuidade do espaço cultural que seria construído e sua vinculação à combinação de atividades da oficina e também culturais. Na tentativa de deixar algum vestígio da memória do espaço, nossa sugestão durante a audiência foi a de que “se vislumbrasse a possibilidade de se colocar um marco (placa ou congênere) no local onde funcionou inicialmente o “Teatro-Oficina”, como marco histórico”. A partir dessa audiência a Secretaria de Cultura e as empresas envolvidas passariam a discutir e finalizar uma proposta de projeto para a nova edificação; Perdiz e seu advogado precisariam decidir em nome de quem o novo imóvel com assegurada vinculação cultural seria destinado.

Depois desse acordo, uma longa jornada ainda seria percorrida até a inauguração do novo espaço do Teatro Oficina Perdiz. Um percurso de idas e vindas de documentos por diferentes instâncias da Secretaria de Cultura, Secretaria de Obras, Administração de Brasília e Ministério Público. Em março de 2010, Perdiz assina o termo de acordo para deixar sua antiga oficina no momento em que lhe fosse entregue o documento “habite-se” do novo imóvel. Oito anos após a audiência conduzida pelo Ministério Público, em 26 de junho de 2015, seria inaugurado com a presença do Governador e Secretário de Cultura do Distrito Federal e também do Promotor de Justiça que acompanhou o caso, o novo Teatro Oficina Perdiz. O imóvel está situado no SCRLN 710, lote 16, bloco 07, com área de construção de 259,20m². Consiste em três pavimentos, sendo: no primeiro andar, apartamento com dois quartos, sala, cozinha e banheiro; no térreo, loja com banheiro (oficina) e subsolo (espaço para o teatro).



Figura 4: Vista da antiga área da Oficina Perdiz após a demolição. (foto do autor)

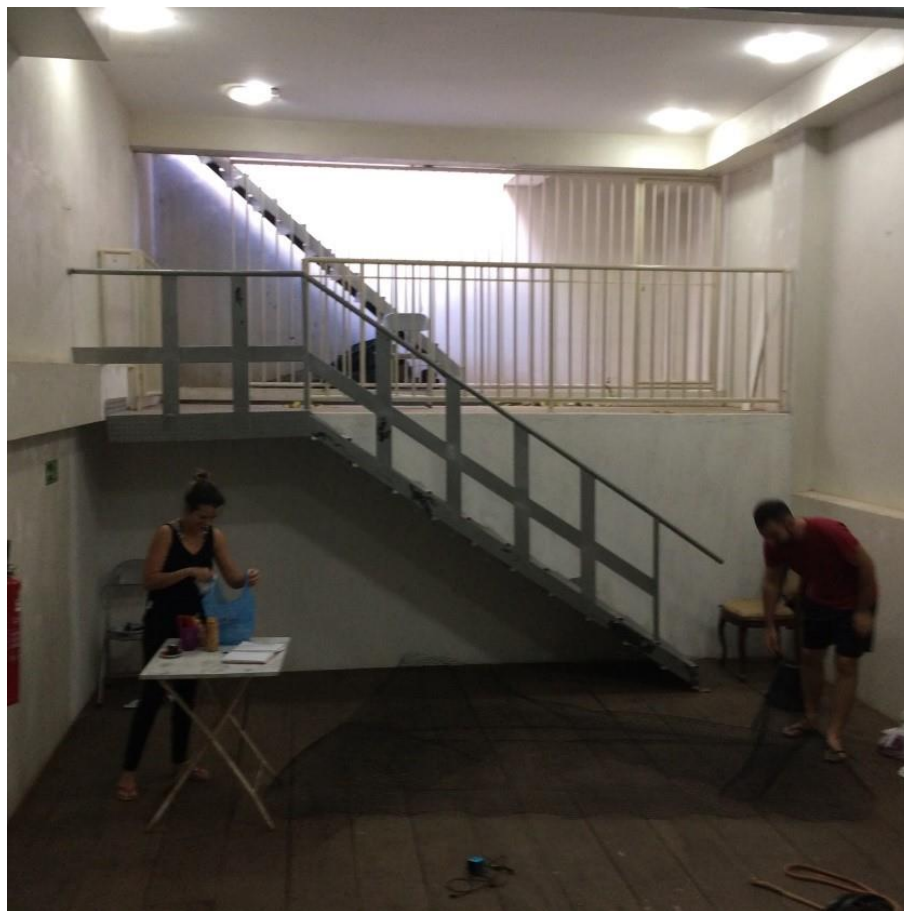


Figura 5: Imagem de ensaio no atual espaço. (foto do autor)

CONCLUSÃO OU A MEMÓRIA SEM LUGAR

Ao refletirmos sobre a resolução do caso Teatro Oficina Perdiz, identificamos que um espaço singular com quase cinquenta anos de história é demolido e se constrói outro, em novo endereço, procurando dialogar com as características do imóvel original (casa, oficina mecânica e teatro), como vimos, uma tentativa de recuperar a dimensão do artefato, conforme propõe Meneses. Porém, essas três características de práticas do espaço não se mostram mais integradas como antes, dada a nova configuração arquitetônica. Compreendendo a oficina-teatro como um lugar de memória, poderíamos nos perguntar: o que de fato essa solução salvaguardou da memória de trabalho,

do cotidiano e do teatro brasilienses? O que o novo espaço carrega das múltiplas temporalidades que estavam inscritas na antiga Oficina Perdiz? O que, de fato, foi preservado?

Para seguirmos essa perspectiva de reflexão e problematização quanto aos lugares de memória, podemos tomar como apoio os estudos de Flávia Brito do Nascimento e Simone Scifoni quanto aos lugares de memória vinculados ao cotidiano de operários, quase nunca foco de políticas de preservação:

É urgente assim, um inventário dos lugares de memória operária, que coloque na centralidade da discussão a dimensão do cotidiano a partir das condições do trabalho na cidade, dos problemas da produção do morar e das lutas, seja pelo trabalho, seja pela apropriação e uso do espaço urbano. [...] A preservação dos lugares de memória operária fundamenta-se na trajetória de luta política dos trabalhadores e dá visibilidade aos espaços daqueles que por poucas vezes tiveram lugar e oportunidade. Adquire sentido também político, já que a memória é uma estratégia de transformação da sociedade, como o são as práticas de preservação do patrimônio. Insere o mundo do trabalho na complexa teia das lembranças e dos esquecimentos que são as proteções por lei de artefatos da cultura material, ampliando suas possibilidades seletivas. (NASCIMENTO; SCIFONI, 2015, p.71-80).

Se pensarmos o Teatro Oficina Perdiz como um lugar de memórias híbridas, uma vez que representa práticas de trabalho de um torneiro mecânico, o cotidiano da luta pelo morar, pela ocupação do espaço urbano e também do trabalho teatral em Brasília, identificaremos múltiplas dimensões que o qualificam como um bem cultural no contexto da cidade. Todavia, esse lugar não foi tombado por órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural, medida mais tradicional de proteção.

A solução encontrada com o envolvimento contundente do Ministério Público protege o senhor José Perdiz no sentido de passar a ter um teto garantido para viver sua velhice em condições minimamente adequadas; procura assegurar a continuidade de um espaço que articula as funções de casa, oficina e teatro. Porém, a sua dimensão de lugar de memória de interesse

público parece não ser preservada quando adentramos o novo espaço, asséptico, padronizado e mais próximo das soluções habituais da edificação contemporânea.

Desse modo, nos parece que a solução de proteção para o Teatro Oficina Perdiz deixa sem lugar aquilo que de mais valioso e intangível estava gravado na edificação, a partir de seus usos e práticas e que lhe dava sentido: a memória. Ao que parece, a medida adotada destitui e destrói o que antes, efetiva e concretamente, poderia ser chamado de lugar de memória, numa aproximação do conceito do pesquisador francês Pierre Nora, redimensionado frente à realidade brasileira conforme propõem Nascimento e Scifoni.

A construção do novo Teatro Oficina Perdiz, ao eliminar precariedades, assimetrias e materiais menos nobres, gera um espaço comum, sem passado, sem memória. Essas características colocam a nova oficina-teatro no eminente risco de esvaziar-se de sua capacidade de ressonância, conceito proposto pelo historiador Stephen Greenblatt e que vem sendo discutido nas reflexões do antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves, que assim o traduz:

Por *ressonância* eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante. (GREENBLAT *apud* GONÇALVES, 2005, p.19).

Essa capacidade de evocação de que nos fala o autor se mostra associada a um conjunto de categorias sensíveis fortemente associadas aos nossos sentidos, como descreve Gonçalves:

No processo de construção dessas instituições situadas entre a memória e a história (tais como o patrimônio, as coleções, os museus, os monumentos, os arquivos), opera-se um trabalho cuidadoso de eliminação das ambiguidades. Substituem-se categorias sensíveis, ambíguas e precárias (por exemplo, cheiro, paladar, tato, audição) por categorias abstratas e com fronteiras nitidamente delimitadas com a função de representar memórias e identidades. Essa eliminação da ambiguidade e da precariedade dos

patrimônios culturais pode colocar em risco o seu poder de ressonância, seu poder de “evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram”. (GONÇALVES, 2005, p.19 e 20).

A partir desse entendimento, poderíamos nos perguntar se o Teatro Oficina Perdiz ainda existe sem suas edificações de madeira, seu vão com ferragens, máquinas, entulhos, refletores velhos e arquibancada de teatro e sem a singular contaminação entre os espaços da oficina mecânica e da casa transbordando para as práticas culturais e artísticas ali realizadas. A experiência sensível que passa por todos os nossos sentidos está completamente modificada no novo espaço construído sem as fortes mãos de José Perdiz. Daí nossa constatação de que a solução adotada aniquila a capacidade de ressonância desse novo lugar de evocar nossas memórias, de nos afetar a partir das experiências vividas por nossos corpos no que, um dia, foi a oficina-teatro.

O conselheiro do IPHAN Ulpiano Meneses, fonte de inspiração para as reflexões aqui tecidas, advoga que “para compreender a cidade como bem cultural, é preciso enfrentá-la simultaneamente nas três dimensões [artefato, campo de forças e representações sociais]” (MENESES, 2006, p.36). Como procuramos demonstrar nessa análise sobre o caso Teatro Oficina Perdiz, as categorias propostas por Meneses se mostram altamente friccionadas e demandaram diferentes instituições e atores sociais na construção de seu desfecho. Em contraponto, a formulação da solução para o caso parece ter respondido mais rapidamente à esfera do campo de forças, especialmente aos interesses dos detentores do capital, que procurou resolver toda a questão na dimensão do artefato construindo um novo imóvel. Nesse sentido, praticamente ignorou, nessa formulação, os prejuízos incalculáveis na dimensão das representações sociais.

Pensar o futuro do Teatro Oficina do Perdiz é tentar dar lugar à algumas formas, a *essa parte que não tem lugar em Brasília*, como já dizia

Clarice Lispector na crônica com a qual abrimos esse texto. Pensar sobre como dar esse lugar, talvez, implique a discussão sobre estratégias de recuperar minimamente, se é que isso seja possível, sua capacidade de ressonância, elementos de sua história e dispositivos capazes, em alguma medida, de resgatar a memória de 40 anos de teatro na capital federal e das práticas de um velho torneiro mecânico. Ao lembrar da imagem da antiga oficina e olhar para o espaço que existe hoje é impossível não se fazer uma pergunta presente em outro trecho dessa mesma crônica da autora: *O que estará morrendo meu Deus?* (LISPECTOR, 2009, p.294)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012.

CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social*. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DINIZ, Manguiera. Contrastes e diferenças de ser ou não ser teatro. In: VILLAR, F.P. e CARVALHO, E. F. (org.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

CARVALHO, Francis Wilker de. *Teatro do concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LISPECTOR. Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

MENESES, Ulpiano Beserra de. A cidade como bem cultural – áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. In: Mori, V.H et. al. *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9.SR/Iphan, 2006. p. 35-76.

NASCIMENTO, Flávia Brito do; SCIFONI, Simone. Lugares de memória: trabalho, cotidiano e moradia. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 7, p.67-82, 2015.

OFICINA Perdiz. Direção: Marcelo Díaz, Produção: José Geraldo. Brasília:Diazul de cinema, 2006. (35mm, 20’).

Recebido em 02. 10. 2017

Aceito em 02. 03. 2018